

## モダニズム小説としての 『チェルヌイシェフスキの生涯』

小 西 昌 隆

### 1

1933年8月25日、B. ナボコフはГ. ストルーヴェに宛てた手紙のなかでこう書いている。「新作を思いつきました。この小説に直接関わる人物というのが——誰だと思えます？——チェルヌイシェフスキなんです！ 往復書簡、『何をなすべきか』、その他いろいろ読みました。この生き生きした愉快な紳士が目に見えます」<sup>(1)</sup>。ここでいわれる「新作」は、ロシア語時代のナボコフのなかでも最高傑作と呼ばれる『賜物』(1952)<sup>(2)</sup>を指す。この作品を執筆するにあたって、ナボコフはまず、小説家志望の主人公のデビュー作であり、『賜物』第4章に割り振られるはずの『チェルヌイシェフスキの生涯』(以下『チェルヌイシェフスキ』と略記)を完成させる。1860年代の革命運動を主導したH. チェルヌイシェフスキを主人公にするこの作中作は、ナボコフにおけるいわば政治の季節の端緒である。チェルヌイシェフスキの著作はいうに及ばず、伝記作者Ю. ステクロフのモノグラフ等、さまざまな資料を駆使して『チェルヌイシェフスキ』を完成させたのち、ナボコフは1934年夏、『賜物』の執筆を一時中断して『断頭台への招待』(1938)にとりかかる。架空の全体主義国家を舞台に主人公の死刑囚が処刑されるまでの監獄生活を描いたこの作品もまた、ナボコフのチェルヌイシェフスキ研究の成果だった<sup>(3)</sup>。われわれにとって興味ぶかいのは、ともにチェルヌイシェフスキに取材した『チェルヌイシェフスキ』と『断頭台への招待』の両者が、ナボコフのロシア語時代の作品のなかでもっともモダニズムの散文に接近し、前衛的な実験性に富んでいることにある。前者はチェルヌイシェフスキの生涯に反復して立ち現われるモチーフをめぐって叙述が中断や逸脱や迂回を繰り返してテキストが寸断され、後者は、いくつかのモチーフの反復・変奏をつうじて叙述の流れに不連続性を導入する。

では、チェルヌイシェフスキと19世紀的なリアリズムの否定からなるはずのモダニズム散文とはナボコフのなかでどのような線で結ばれるのか。たとえばS. ダヴィドフはかつて、ナボコフがチェルヌイシェフスキをとり上げたのは、同時代の社会主義リアリズムを批判するためだとみていた。ダヴィドフはいう。「ナボコフはチェルヌイシェフスキの政治的急進主義と保守的な美学をレーニンの政治的専制や社会主義リアリズムの美学的教義の直接の祖先とみている。〈…〉ナボコフはロシアの文化的荒廃たいする直接の責任者としてチェルヌイシェフスキを提示して

いるのだ」<sup>(4)</sup>。

これはある面ではもっともな見解だ。ただし2点、注意しておく必要がある。まず実際にナボコフが念頭に置いていたのは、社会主義リアリズムではなく、モダニズムの散文をも含む1920年代のソヴィエトの文学動向である。ナボコフは1920年代のソヴィエトの散文に一定の関心を持ちつづけていた。たとえば1926年に「ソヴィエト小説の冒流について若干、およびその原因を設定する試み」と題した報告を当時参加していたベルリンの文学サークルで発表し、1930年には『舵』紙にエッセイ「美德の栄え」を寄せ、ソヴィエト文学について述べている<sup>(5)</sup>。両者はソヴィエトの作家が一様に用いる物語のパターン——ごく切り詰めていえば美德（工場労働者、ボリシェビキ等）の悪徳（サボタージュ、白軍等）にたいする勝利——を抽出しようとする態度において共通しており、それを可能にする登場人物の類型的な描き方に批判的だということも一致している。いうまでもなくチェルヌイシェフスキイはナボコフのこうした20年代の散文にたいする見方に接続されている<sup>(6)</sup>。『チェルヌイシェフスキイ』のなかで彼は「美德の中核」とも呼ばれるのだ（202-203）。そのかぎりにおいて、ソヴィエト散文の「荒廃」ぶりにたいするナボコフの憤りがチェルヌイシェフスキイをとおして表現されているとみたダヴィドフは正しかった。

しかし、チェルヌイシェフスキイがナボコフの関心を引くとき、この活動家が「愉快的紳士」（ストルーヴェ宛の手紙）としてナボコフの前に立ち現われていたことを忘れてはならない。これがわれわれがダヴィドフと見解を異にする2点目だ。実際、チェルヌイシェフスキイはルージン（『ディフェンス』、1929）やバッハマン（『バッハマン』、1930）の系譜を引くようなナボコフ的主人公に仕立て上げられている。ナボコフのチェルヌイシェフスキイにたいする態度は両義的だ。

一方で、ナボコフの諸作品にたいしてもさまざまな角度からモダニズムとの関連性を指摘することができる<sup>(7)</sup>。たとえばA. ドリーニンは『賜物』でナボコフがソヴィエトのモダニズム散文をパロディ化している例を挙げ、詳細な検討を加えている<sup>(8)</sup>。そこにナボコフのチェルヌイシェフスキイ観を接続させてみることができるだろう。ナボコフは主人公フョードルに仮託してこういつている。

〔チェルヌイシェフスキイの日記の〕 愉快的、くどい文体、入念にちりばめられた副詞、セミコロンへの偏愛、文章の途中でつかえる思考、そこからその〔余計な〕考えを引き抜こうとする不器用な試みく……、棒読みし、暗唱しているような言葉の響き、自分のこまごました活動を細かく解釈しているときナイトの動きで移動してゆく意味、そうした活動のまわりつくような不合理さく……、生真面目さ、無為、正直ぶり、貧困——こうしたものがどれもフョードル・コンスタンチノヴィチの気に入る、これほど知的で口語的な文体をもった作者ならなんらかのかたちでロシア文学の運命に影響を与えることもできただろうという仮説を立て、それに驚き、陽気になり、翌朝には彼は国立図書館でチェルヌイシェフスキイ全集を

抜き書きしていた。(175)

ここでやや皮肉な響きをこめておもに強調されているのは、チェルヌイシェフスキの叙述の流れの不連続性である。ドリーニンがピリニャーク、エレンブルグ、シクロフスキ等を例に挙げて『賜物』でのパロディについて述べているのもその点だ。ナボコフはチェルヌイシェフスキを媒介に1920年代のソヴィエトの散文へ再接近している。

本稿ではナボコフがいかにソヴィエトのモダニズム散文を通過したか、とりわけB. ピリニャークを参照しつつ『チェルヌイシェフスキ』との関係においてみてゆく<sup>(9)</sup>。1926年の報告のなかでナボコフは、美德の悪徳にたいする勝利といった物語を用いる作家の列にピリニャークを加えているが、その一方で彼は「ましなところをみつけたくなる——彼にはすくなくともそうしたところがある程度はあるのだから——ような作家」<sup>(10)</sup>だった。そのときピリニャークにたいする形式面での言及はほぼ欠落しているのだが、それがたとえば『チェルヌイシェフスキ』のなかのある一節がピリニャークのそれと形式的に酷似するような事態へのアリバイにもなっているようにみえるのは、いかにもナボコフ的だといえようか。

## 2

ドリーニンが1920年代のソヴィエトのモダニズム散文にたいするパロディとみているのは『賜物』に登場するシーリンという小説家の作例である。シーリンの作品のその一節では「神よ、なぜ……」、「神よ、なぜだ……」、「神よ、なぜだ、あなたがこうしたことを許したもうのは」といったフレーズの差異を孕んだ反復によって「ブロードウェイ」や「パリの盛り場」や「モスクワの地下室」、「ロンドン」、「北極の氷原」といった異質な空間が無機質に接合されてゆく(282)。ドリーニンはそれを指して次のようにいう。「無能なシーリンはナボコフと敵対する〈…〉諸潮流を『賜物』のなかで代表している。彼はモダニズムの作家であり、バールイやレーミゾフの後継者であり、革新的で先鋭な形式の信奉者であり、しかもテキストにさしはさまれた彼の作例は〈…〉ナボコフの小説に対立する、一連の新傾向の文学的現象をパロディ化したものなのだ」<sup>(11)</sup>。

だが、シーリンという、『賜物』において否定的に描かれる登場人物の作例をもってナボコフのモダニズム散文への態度を否定的に価値づけることはできまい。たとえば『賜物』のまさに主人公が書く『チェルヌイシェフスキ』からも同様の手法を用いた一節を引くことができる。

哀れなゴーゴリ！ 彼（とプーシキン）の「ルーシよ！」という叫びを60年代人は好んで繰り返しているが、ロシア的なふさぎの虫でさえ功利的なものになってしまったいま、トロイカにも幹線道路が欠かせない。哀れなゴーゴリ！ ナデージュジン〈…〉の神学生ぽさを賛美しながら、チェルヌイシェフスキは、彼がゴーゴリに影響を与えていればプーシキン

の影響よりも有益だったという発見をし、ゴーゴリがそうした原理のようなものを知らなかったのを悔やんでいた。哀れなゴーゴリ！ なにしろマトヴェイ神父も、この暗い剽軽者も、プーシキンと手を切るよう懇願していた……。 (228)

この引用においても、「哀れなゴーゴリ！」というフレーズの反復によって文脈的に統制を欠いたそれぞれ異質な断片が接合されてゆくのを確認できる。こうしたテキストの紡ぎ方は、その断片性と細部の反復という点において、この作中作の特徴を端的に示しているといっている。その際、ナボコフは登場人物の口を借りて——あるいはこの一節を直接に指しているのかもしれないのだが——「パロディをときどきあまりに自然なものにしてしまうので、実際、パロディが本当の真剣な考えになっていて、この場面でふとわれ知らず間をとると、もう渋っ面のパロディではなく、自分本来の渋っ面になってしまっているんです、あなた〔フォードル〕の標的がまさにこうした類のものであるにもかかわらず。つまりいい加減な役者がシェイクスピアを朗読するところをパロディ化していながら夢中になりすぎてその気になって声を張り上げ、けれども1行まちがって読んでいる人といったところです」(305)と『チェルヌイシェフスキ』の難点のひとつを挙げてもある。だがここでナボコフは『チェルヌイシェフスキ』でなされたパロディがそれ以上のものであることを告げている。ナボコフはパロディ化の試みにおいて、「標的」との批判的距離を失効させてしまっているのであり、それがかりにパロディであるようにみえたとすれば、なんらかの過失によるものでしかない。ドリーニンがいうように、『賜物』のパロディの矛先のひとつがモダニズムの散文に向けられているにせよ、ナボコフは『チェルヌイシェフスキ』においていわばモダニズム散文に淫するような一面ももちあわせている。

引用にみたような構成を、ここではピリニャークの次のような叙述と比較しておきたい。『裸の年』(1922)より「キタイ・ゴロド」と題された断章から。

#### キタイ・ゴロド

これはその、<sup>キタイ</sup>中国の遍歴から——

始まりはモスクワの、中国風の城壁のむこうにある、石でできた小径や宿屋、ガス灯でいっぱい——石の砂漠だ——キタイ・ゴロドだった。昼間、中国風の城壁のむこうのキタイ・ゴロドは、百万の人間と百万の人間の生活——山高帽や、フェルト帽に農民風の上っ張りといったいでたちをしている——でうごめいていたが、自分が山高帽をかぶって、書類鞆に債券や手形の株券や貨物引換証や取引所〈…〉を詰め込んでいるのだ、全体が山高帽をかぶり、すっかりヨーロッパだ。だが夜になると〈…〉山高帽を脱いだ<sup>キタイ</sup>中国が、あの、どこか東の草原の彼方で、万里長城のむこうに広がり、ロシア兵の外套のボタンみたいな目尻の切れ上がった眼で世界を見つめている天上の帝国が、この砂漠の宿屋と門の隙間から這い出し

てくるのだった。——これはひとつのキタイ・ゴロドだ。

そして第2のキタイ・ゴロド。

ニージニイ・ノヴゴロドの〈…〉11月のカナーヴィノの雪のなかで、崩れはじめた隊列から、破けたテントから、人気のないところから——眼のかわりに、兵隊のボタンで——あの、夜のモスクワの、そして万里長城のむこうに隠れた、<sup>キタイ</sup>中国が見つめている。静寂が。謎が。山高帽をかぶらず。兵隊のボタンが——眼のかわりに。

あのモスクワの〔中国〕は——夜のあいだ、夕方から朝にかけて。こちらの〔中国〕は——冬のあいだ、11月から3月にかけて。3月にはヴォルガの水がカナーヴィノにあふれ出し、<sup>キタイ</sup>中国をカスピ海へ運び去る。

——これはその遍歴から。

そして第3のキタイ・ゴロド。

ほら。窪地、松、雪だ、彼方には——岩山、鉛色の空、鉛みたいな風が。〈…〉3月。松の合間に田舎道、丘のむこうに都市、窪地には工場がある。煙突は煙を吐かず、溶鉱炉が黙り、作業場が黙っている——作業場には雪と錆。鉄のような静寂だ。そして煤だらけの作業場から、フライス刃とアヤックスから、ハンマーとクレーンから、溶鉱炉から、鑄塊の錆びた圧延機から——<sup>キタイ</sup>中国が見ている、兵隊のボタンがせせら笑っている（せせら笑いできるのだ！）<sup>(12)</sup>。

みられるように、タイトルの「キタイ・ゴロド」にたいして「その」と言及し、かつこの断章は「<sup>キタイ</sup>中国の遍歴から」成り立っているのだと、いわば手法を暴露するかたちで始められる一節はそれ自体がすでに典型的にモダニズム的である。もはや「小説ではない」<sup>(13)</sup>小説たる『裸の年』全体がそうであるように<sup>(14)</sup>。キタイ・ゴロドの昼の賑わいを街そのものが「うごめいている」という比喻で擬人化したとたん、街は「山高帽」をかぶったヨーロッパのビジネスマンへと現実化し、夜になって帽子を脱ぐと、「兵隊のボタン」のような目をした中国となって遍歴を始める。だがその遍歴は自然な流れのなかで叙述されるのではなく、断片の接合によって成り立っている。そうした断片の接合によるピリニャークのテキスト構成をトゥイニャーノフは「破片」の構成と呼び、ザミャーチン「平面の変位」と呼んでいる<sup>(15)</sup>。

ここでわれわれがみておきたいのは、3つの異なる街をめぐる「平面の変位」が、「兵隊のボタン」というライトモチーフ、そして「これはその遍歴から」というフレーズの反復が生み出すリズムに支えられているという点にある。先に『チェルヌイシェフスキ』から引いた一節がこれ

に類似しているのは明らかだろう。そこでは文脈ではなく接合によってテキストが紡がれてゆくため、反復のリズムが重要な機能を担っている。

## 3

『チェルヌイシェフスキイ』における「平面の変位」を、さらに例を挙げてみておこう。若きチェルヌイシェフスキイが故郷をあとに大学へ進むためペテルブルグへ向かう道程を描いていると、ふいに「作者」の言葉で逸脱が始まる。

作者もいま気づいたところだが、これまでに書かれた何行かで〈…〉所与のテーマの今後の展開がいくつかの点で明らかになりつつあり——たとえば「習字手本」のテーマだが、ほら、もう学生になったニコライ・ガヴリーロヴィチ〔チェルヌイシェフスキイ〕が「人間とは自分が食べている物なのだ」とこそこそ書き写している〈…〉。キスをしなければ顔の見分けがつかず、大熊座の7つの星のうち見えるのは4つだけだった子供の頃以来の「近視」のテーマも気がつけば展開している。20歳になってはじめてかけた銅縁の眼鏡。陸軍幼年学校の教え子よりも見栄えがするように6ルーブリで買い求めた、教師時代の銀縁の眼鏡。〈…〉  
(192-193)

ここで「作者」がいう『「習字手本」のテーマ』や『「近視」のテーマ』は、少年時代のチェルヌイシェフスキイについて「これまでに書かれた」断片への言及である。『「汝の皇帝に服従し、彼を敬い、法に忠実であれ」と、彼は初めての習字手本を念入りに書き写した」(191)、あるいは「近視の子に特有の天使のように澄みやかな目」(191)というような。そしてこの「作者」による自己言及をとおして「もう学生になった」チェルヌイシェフスキイや、「子供の頃」、「20歳」、「教師時代」などのチェルヌイシェフスキイが接合されてゆく。しかしここにはピリニャーク的な構成と微妙な差異がある。ピリニャークが散文のリズムを介した接合によってテキストを紡ごうとするのに比べ、こうした例では自己言及によって自然な「変位」を作り出そう、いいかえれば断片性を糊塗しうるような文脈を作ろうとしているのがうかがえるのだ。ではそうした差異はどこから来るのか。

ピリニャークの技巧的な接合が際立つ背後には、一見それと矛盾するような「真実性」への態度がある。たとえばピリニャークは電車の人混みを描写する際、「人々、人間の足、手、頭、腹、背中、人間の糞——暖房貨車がこの人々にたかられているように虱にたかられた人々」<sup>(16)</sup>といった具合に、「人々」という語を立て続けに並べてゆく。そこでは「人々」という語の反復によってリズムが生み出されてもいるのだが、P. A. イェンセンはそのときピリニャークが代名詞の使用を極度に制限していることに着目している。つまり、代名詞による置き換えは「人々」を文脈化し

てしまう。それは作者が対象に能動的に働きかけることにほかならない。ピリニャークはそれを回避している。ピリニャーク的な言表主体はむしろ「事物そのもの」と切り結ぶ関係をこそ表現するのだ。そこには対象にたいする主体の受動性がある。イェンセンはいう。

真実性の要求にたいするピリニャークの急進的な応答——真の現象そのものを提示すること——は、それと等しく急進的に、現象の、つまり現象が彼にたいして与えた効果の、主体的経験を表現することを彼に強いるのである<sup>(17)</sup>。

いわゆるリアリズムの描写は文脈のなかに対象を閉じ込めるが、それはテキストの統一的な主体が対象を我有化するということだ。それにたいしてピリニャークは、文脈化される以前の「事物そのもの」との無媒的な関係を断片の接合というかたちでテキストに刻印する。つまり「事物そのもの」あるいは「現象そのもの」にたいして受動的な主体にそれらを統合することができないということこそがテキストには書き込まれている。ピリニャーク的なモダニズムの核心にはこうした主体と対象との関係の「急進的な」変化があり、逆に、別のかたちでの主体の介入、反復のリズムによって断片の接合を「急進的に」組織してゆくような技巧性が要請される。

したがって、イェンセンがいうように「ピリニャークは『事物そのものにまつわる』自分の経験について読者に語ることはしない」<sup>(18)</sup>。それは文脈を形成することになるのだから。それにたいしてナボコフは「作者もいま気づいたところだが」というように「経験について」コンスタティヴに語ることで明らかに文脈を構築する。これは一見するとむしろ後退にみえる。しかし、ナボコフもまたモダニズム的な主体と対象との関係の変化を別のかたちで消化してもいるのだ。それはどういうことか。

まずナボコフ的な主体の受動性は『チェルヌイシェフスキ』において、「すでに書かれた」言葉にたいして向けられている。いいかえれば、すでに「テーマ」を形成しつつある「書かれた」言葉が無意識となって主体（意識）にたいして働きかけているのだ。そうしたもろもろの「テーマ」をめぐる「作者」（主体）は逸脱を繰り返すのだが、『チェルヌイシェフスキ』全体の構成からみれば、「作者」がその受動性を徐々に克服してゆくところに眼目がある。

たとえば次のような例では学生時代のチェルヌイシェフスキの日記について述べながら、そこにこぼれ落ちた涙の痕跡について触れたとたん、逸脱が始まる。

別の、はるかに熱く、苦く、貴重な涙の痕は、要塞監獄から送った有名な手紙に残されていて、ただしこの第2の涙にかんするステクロフの記述には、ストランノリュエブスキの指摘によれば誤りがあり——その話はまた先にしよう。その後流刑時代には、とくにヴィリュイスクの監獄で……。——いや、待った、涙のテーマが勝手に広がっている……。出発

地点に戻ろう。たとえばほら、ある学生が教会葬で弔われている。〈…〉知り合い程度だった彼の看病をしていたタターリノフという学生が、最後の別れを告げ、長いあいだ見つめ、キスし、もう一度いつまでも見つめ……。学生のチェルヌイシェフスキは〔日記に〕こう書き記しながら〈…〉。(198)

「涙のテーマ」の働きかけでチェルヌイシェフスキが未決囚のときに書いた「有名な手紙」や「流刑時代」のチェルヌイシェフスキにまつわる断片が接合されているが、「その話はまた先にしよう」、「いや、待った」といった文脈を形成する言葉をさしはさみながら、「作者」の側から日記という「出発地点に戻ろう」と能動的に応じる態度が、ここではすでにみてとれる。

やがて「作者」は、チェルヌイシェフスキが大学卒業後に帰省していたときの「サラトフのパーティ・ゲームパーティ・ゲームのテーマを完成させるためにずっと先へ、もう徒刑地まで飛んでしまおう」(208)と、「テーマ」を利しつ「サラトフ」と「徒刑地」の接合をみずから組織するような素振りをみせはじめ、最終的には完全に「テーマ」を制するようになる。

ここでわれわれはふたたび彼の美学が発する声にとり巻かれたことになるが——それはチェルヌイシェフスキの生涯のモチーフたちがいま私の言うなりだからで——私はテーマたちを手なずけ、ペンに馴染ませたのであり、私がそれを微笑とともに遠くへやると、展開しながらまるでブーメランや鷹のように輪を描いて手もとに戻ってくるし、あるテーマがページの地平の彼方へ去っていても、ほら、こいつが舞い戻ってきたみたいに帰ってくるのだから、安心していられるのだ。(212)

むろんここで、「作者」は「テーマ」を服従させたと声明することでモダニズム的な断片による構成技法の克服を宣言しているのだなどというつもりはない。むしろ「テーマ」——いいかえれば「すでに書かれた」言葉——との関係において、「作者」に一定の位置が与えられていないということが重要なのだ。ピリニャークが「事物そのもの」との関係で主体の統一的な位置を失い、テキストを断片化させたのとは違うかたちでナボコフも主体的な位置を分裂させているのだ。文脈を形成することでテキストの断片性を糊塗しようとしながら主体の分裂をパフォーマティヴに書き込むところにナボコフがモダニズムをいかに受容し、消化しようとしていたかがみてとれる。

すでに触れたようにナボコフは登場人物の口を借りて『チェルヌイシェフスキ』の難点を挙げている。そのとき「次回作ではあなた〔フョードル〕もそれを直すか、あるいは細胞核の染みが目になるように独特の資質へ発展を遂げるかするでしょう」(304)といているが、ナボコフの伝記上の「次回作」は『断頭台への招待』にあたる。ここで詳述はしないが、その作品でもナ



ボコフが『チェルヌイシェフスキイ』と類似した手法を用いていることは一言触れておいていいだろう<sup>(19)</sup>。ナボコフのモダニズム体験はドリーニンがいうようなたんなるパロディによって解消されるものではなかったのだ。

# 註

- (1) Цит. по: Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: две вершины — «Приглашение на казнь» и «Дар» // Набоков В. Русский период. Собр. соч. в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2002. Т. 5. С. 9.
- (2) 第1章—3章、および第5章が1937—38年に『現代雑誌』へ掲載。第4章は当時政治的な理由により雑誌編集部から掲載を拒絶されており、初出は『賜物』が単行本化された1957年。以下、この作品からの引用は次の文献により、引用ページ数を( )内に示す。Набоков В. Дар // Собр. соч. в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 3. С. 3—330. なお、引用文中の強調はすべて原文により、[ ]は引用者註とする。
- (3) Долинин. Истинная жизнь. С. 11—13; Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 115—137.
- (4) Sergei Davidov, "The Gift: Nabokov's Aesthetic Exorcism of Chernyshevskii," Canadian-American Slavic Studies, 19, No. 3 (Fall 1985), 357-358.
- (5) Набоков В. Несколько слов об убожестве советской беллетристики и попытка установить причины одного / Публикация А. Долинина // Диаспора: новые материалы. Вып. 2. СПб.: Феникс, 2001. С. 7—23; Набоков В. Торжество добродетели // Русский период. Собр. соч. в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2001. Т. 2. С. 683—688.
- (6) たとえばナボコフは、知り合いの女性が「ショールを掛けずに座っており、普段着の前面には当然すこし切れ込みが入っていて、首のやや下のある部分が見えた」というチェルヌイシェフスキイの日記の一節にたいし、「最近の文学でいえばまぬけな小ブルタイプの口ぶりにとてもよく似た文体だ」と付言している(198)。「小ブルタイプ」はトロツキイのいう同伴者作家と同義だろう。ちなみに「美徳の栄え」では、ソヴィエトの小説で「人気のある女性はふくよかな胸をもち、若く、元気がありく…」と述べている(Набоков. Торжество добродетели. С. 687)。
- (7) Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997. С. 454—475.
- (8) Долинин А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В. В. Набоков: Pro et contra. С. 721—740.
- (9) われわれは本稿で「モダニズム」をピリニャークに代表させ、ごく限定的な意味で用いている(とりわけスカースの傾向をもつ作家については考慮していない。スカース=パロールにたいしてもツナボコフの距離については拙論「ナボコフとエクリチュール」『文学研究科紀要』第46輯第2分冊(2001)143-151ページを参照)が、ピリニャーク的な手法は1920年代当時あまたの模倣を生み出すほど流行していた。См. Тынянов Ю. Литературное сегодня // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 163.
- (10) Набоков. Несколько слов. С. 15.
- (11) Долинин. Три заметки. С. 728.
- (12) Пильняк Б. Голый год // Соч. в 3 т. М.: Лада М, 1994. Т. 1. С. 18—19.
- (13) Туйиニャーノフがゴーリキイへ宛てた手紙から。Тынянов. Литературное сегодня への註(с. 468)より引用。
- (14) ちなみに断章「キタイ・ゴロド」は全体がほぼそのまま反復される。Пильняк. Голый год. С. 139—141.
- (15) Тынянов. Литературное сегодня. С. 162; Замятин Е. Новая русская проза // Сочинение. М.: Книга, 1988. С. 426.
- (16) Пильняк. Голый год. С. 124.
- (17) Peter Alberg Jensen, "The Thing as Such: Boris Pil'njak's 'Ornamentation'," Russian Literature XVI-I (1984),

85.

(18) Ibid. 85.

(19) 拙論「変奏の詩学——ウラジーミル・ナボコフの『断頭台への招待』」『ロシア文化研究』第7号（2000）87-98ページ参照。